

BAROJA Y SUS ANÉCDOTAS: LAS GALERÍAS DE BOHEMIOS DE DON PÍO

Baroja and his Anecdotes:
don Pío's Bohemian Galleries

JOSÉ MIGUEL GONZÁLEZ SORIANO

Universidad Complutense de Madrid

josemigo@ucm.es

ORCID: 0000-0003-1666-5018

Recibido: 2-5-2024

Aceptado: 5-9-2024

DOI: 10.51743/cilh.vi50.487

RESUMEN

En los libros de recuerdos y memorias de Pío Baroja, la bohemia está muy presente y lo está asimismo en el conjunto de su obra. La visión fragmentaria, de técnica impresionista, a la hora de describir y retratar a sus personajes, es una constante a lo largo de su producción literaria. Al hablar de los bohemios que conoció y trató entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, con frecuencia Baroja inserta galerías de artistas y literatos en cuya descripción emplea la misma técnica compositiva, parcial y subjetiva, reduciendo la visión de la bohemia a una realidad anecdótica y con frecuencia histriónica o incluso degradante, pero atractiva en el fondo.

PALABRAS CLAVE: Pío Baroja; bohemia; Fin de Siglo; memorias; anecdotario.

ABSTRACT

In Pío Baroja's books of memories, bohemianism is very present and it is also present in the rest of his works. The fragmentary vision, of impressionist technique, when describing and portraying his characters, is a constant throughout his literary production. When talking about the bohemians that he met and treated between the end of the 19th century and the beginning of the 20th, Baroja frequently inserts galleries of artists and writers in whose description he uses the same compositional, partial and subjective technique, reducing the vision of bohemianism to a reality anecdotal and often histrionic or even degrading, but ultimately attractive.

KEY WORDS: Pío Baroja; Bohemianism; Turn of the Century; Memories; Anecdotal.

EL 26 DE FEBRERO DE 1932, el diario republicano *Luz* reseñaba la aparición de un nuevo libro del ya por entonces veterano escritor Pío Baroja, titulado *Intermedios* y publicado en la prestigiosa editorial Espasa-Calpe. Miscelánea compuesta por diversos textos autobiográficos, que el mismo Baroja consideraba, según apunta Sánchez-Ostiz [2021: 84], un anticipo de las memorias que pudiera escribir en el futuro, en vez de «memorias» –señalaba el autor de la recensión, el periodista y crítico literario Luis Bello– deberíamos hablar de «recuerdos», pues «al decir memorias veo la relación de una vida como asunto central, mientras que en la otra fórmula viven los demás, y el autor se limita a mostrarlos dándoles en la cabeza con la varita de titirimundi» [Bello, 1932: 2]. De titirimundi, es decir, de «mundonuevo», «cajón que contenía un cosmorama portátil o una colección de figuras de movimiento, y se llevaba por las calles para diversión de la gente» [DLE 23.7]. De esta manera, según Bello –nacido en el mismo año que Baroja y compañero de letras en sus inicios literarios–, el autor vasco incluía en *Intermedios* un apartado titulado «Siluetas de bohemios», en el que figuraban personajes como Alberto Lozano, Rafael Urbano, Ciro Bayo, Pedro Barrantes, Cayetano Cervigón..., escritores malogrados en su mayoría y protagonistas de la bohemia *fin de siècle*, amigos más o menos próximos, quienes ahora «...aparecen en trazos gruesos, en anécdotas, hacen su mueca divertida y pasan». Y, junto a ellos, «no sé por qué», como bohemios asimismo otras figuras muy diversas de fines del XIX y comienzos del XX, como el capitán Estébanez, José Nakens, Darío de Regoyos o Rubén Darío: «Sometiendo [a] estos hombres a la anécdota, “anecdotalizándolos” en efecto, pueden ir, sin protesta suya, a una galería de bohemios, con Barrantes y aun con Manuel Sawa. Pero es forzar un poco la nota» [Bello, 1932: 2].

Tan discutido como admirado, entonces y ahora, siempre se ha dicho que uno de los atractivos fundamentales en la producción literaria de Pío Baroja lo constituye la amplísima galería de personajes, históricos y de ficción, presentes a lo largo de su obra: desde su primer libro

de cuentos, *Vidas sombrías* (1900) hasta su última trilogía novelesca, «Las saturnales», finalizada en 1951, sin excluir su poemario *Canciones del suburbio* (1944), donde aparece, entre otros, el poema titulado «Espectros de bohemios»¹, ni tampoco sus incursiones puntuales en el género teatral. Su censo –alguna vez se ha intentado llevar a cabo, al menos someramente, como en la magna obra *Baroja y su mundo* (1962), editada bajo la dirección de Fernando Baeza– pudiera ser más amplio aún que el de la novelística de Galdós, incluyendo, como señalamos, personajes reales y ficcionales. Al héroe barojiano, ya sea el hombre de acción que lucha por escapar de la mediocridad cotidiana (Silvestre Paradox, Zalacaín, César Moncada, Aviraneta, Shanti Andía...) o el tipo desorientado y abúlico incapaz de actuar (Fernando Ossorio, Andrés Hurtado, Luis Murguía –protagonista de *La sensualidad pervertida*, novela que hoy podría calificarse de «autoficción»–, José Larrañaga, Procopio Pagani...), le caracteriza un espíritu de rebeldía innato y su enfrentamiento constante con la sociedad convencional; rasgos que, sin duda, podrían emparentarlo con el perfil más genuino del bohemio finisecular, en cuya figura arquetípica suelen darse ambos modelos simultáneamente, o una combinación de ambos: el del hombre de acción que lucha por escapar de la mediocridad imperante y el del abúlico o desdeñoso incapaz de luchar y que se aparta –o le apartan– quedando al margen de la sociedad. De ahí, con toda probabilidad, el interés que D. Pío sintió por los bohemios de su época, porque resulta incuestionable el atractivo que el mundo de la bohemia ejerció sobre él –ya fuese para bien, o para no tan bien– en su coexistencia con

¹ «*Canciones del suburbio* es uno de los libros más singulares de la literatura española. Es un libro de poemas de un autor que no admite filtros ni convencionalismos sociales o literarios [...] Lo pueblan una serie de personajes singulares –buhoneros, ciegos, mendigos, quinquis de Madrid y apaches de París, bohemios, personas asustadas que huyen de los nazis, personajes de pueblo supersticiosos, víctimas y verdugos, enfermos y esqueletos de varia condición– y unas veces parece escrito desde su juventud anarquizante y otras en el exilio parisino –entre 1939 y 1940– donde el autor nos dice que lo escribió» [García, 2022: 15].

el mismo. Cabe citar aquí la definición de bohemia que ofrecía un gran especialista, Allen W. Phillips:

La bohemia, digan lo que digan sus enemigos, no significa necesariamente cesar de lavarse la cara y no cambiar de camisa, amén de dejar crecer el pelo mugriento. Esto es lo más exterior y por tanto lo más visible. No: se trata de una protesta, una fuerza revolucionaria, y, en el terreno del arte, los bohemios reafirman una exaltación de los valores subjetivos y un rechazo inmediato de todo compromiso con los principios burgueses. El sello del bohemio de raza: el culto por el arte y el ideal. ¡Abajo el filisteo y el burgués! ¡No venderse a los poderosos! [1999: 17].

Esta rebeldía, esta transgresión social y artística, deseo de innovación y ruptura, debían resultar sugerentes, cuando menos, a quien se definía a sí mismo, en *Juventud*, *egolatría*, como «un liberal radical, individualista y anarquista» [Baroja, 1987: 150], y mayor aún si cabe fue el atractivo que ejerció la bohemia sobre su hermano Ricardo, escritor también y artista plástico. Qué gran diferencia, no obstante, entre ambos a la hora de evocar, alcanzada ya la edad de madurez, el periodo bohemio de su juventud, en sus respectivos libros de memorias. Así como Ricardo Baroja, de carácter mucho más extrovertido que su hermano, en *Gente del 98* trazaba una amable y colorista serie de estampas sobre ambientes y personajes de las tertulias literarias madrileñas de entresiglos, sazonadas con divertidas anécdotas —una serie que tituló inicialmente «Bohemia del 98» pero que, al entregarlas al diario donde originariamente se publicaron, *Diario de Madrid*, en 1935, decidió cambiar su título por el de «Gente del 98» porque en ellas «aparecen legítimos bohemios y otros muchos que no lo fueron nunca», según explicaba él mismo en la primera de las entregas [González Soriano, 2018: 39]—, D. Pío, en cambio, en sus siluetas y semblanzas retrospectivas en muchas ocasiones «...no favorece precisamente la visión de la bohemia y de los bohemios» [Esteban, 2017: 63], al reducir a estos a lo pintoresco desgarrado, retratándolos sin apenas profundidad ni hu-

manidad; y así, el trato dispensado viene a ser, retomando de nuevo las palabras de Luis Bello, «parecido, en efecto, al de los titiriteros con sus muñecos» [1932: 2]. En un artículo publicado en *ABC* por Miguel Pérez Ferrero, biógrafo de Pío Baroja, a propósito de la correspondencia sostenida por este con su amigo Paul Schmitz, se definía muy bien en titulares el carácter respectivo de los hermanos: «Ricardo Baroja era un extrovertido; Pío se retrajo y se cansó pronto de los ambientes literarios; Carmen fue una mujer serena» [1977: 12].

Lo cierto es que, en todo el conjunto de la narrativa barojiana, la visión fragmentaria, de técnica impresionista, a la hora de describir y retratar a sus personajes, que selecciona los detalles que el narrador considera más significativos, construyendo rápidos bocetos donde predomina la valoración subjetiva, es una característica que se mantiene constante y que distingue a Pío Baroja como escritor, como se puede comprobar a través de ejemplos de obras suyas muy distanciadas en el tiempo [González Soriano, 2011]. Junto al personaje principal, una multitud de personajes secundarios cruzan ante el lector con rapidez cinematográfica, lo que hace que el narrador no suela profundizar en la psicología de los mismos a la hora de presentarlos, sino que, con leves pero expresivas notas, los adjetiva –o apostrofa– y quedan definidos antes de que el lector pueda formar su propia opinión sobre ellos. En sus descripciones, Baroja prodiga el humor caricaturesco y el tono satírico; pero también, en medio de una visión en general desengañada de la vida y de los seres humanos, es capaz de construir evocaciones líricas o de expresar ternura y compasión ante personajes desfavorecidos.

En palabras del escritor Juan Benet, Pío Baroja «va a poblar sus novelas de gente pequeña que entra y sale sin más misión que representar» [1979: 121], y sucede con frecuencia que no hay medida, ni se establece la proporción obligada entre las figuras, las escenas y el total de la acción. Pero –decimos nosotros– si esta arbitrariedad en la composición y la fragmentación a la hora de construir los personajes indudablemente resultan válidas, aunque heterodoxas, dentro de un géne-

ro multiforme, abierto y de ficción, como es la novela y como la concebía el propio Baroja, más discutible, quizá, se nos presenta su aplicación dentro del terreno de la narrativa de «no ficción», en el ensayo autobiográfico o en sus libros de recuerdos y memorias, géneros en los que, además de los aspectos literarios, importa la veracidad de los hechos y la objetividad ante los seres descritos, al haber –al menos, en principio– una intención historicista en su redacción. Sin embargo, D. Pío aplica el mismo tratamiento expositivo, personal y voluble, ante personajes reales, compañeros suyos de letras y del mundo de la bohemia en muchos de los casos,

[...] con los que convivió y amistó en diversas circunstancias de su vida, pues también formó parte de esa sociedad de principiantes de la literatura que se congregaba en los cafés de Madrid, a principios del siglo XX [...] con muchos bohemios compartió simpatías anarquistas. En sus memorias, y en otros de sus libros autobiográficos, pulula una verdadera galería de bohemios y tipos raros, definidos a veces con crueldad, pero siempre con nostalgia [Esteban, 2017: 63].

En esa crueldad, y a la vez esa nostalgia o melancolía en la evocación, reside la característica ambivalencia de Pío Baroja con respecto a la bohemia *fin de siècle*. Los bohemios, por otra parte, «son muy agradecidos por lo que a llevarlos de manera expresionista a los papeles se refiere. Además, se van muriendo, van saliendo de manera más o menos estrepitosa de escena, y eso facilita la tarea» [Sánchez-Ostiz, 2021: 95]. Así, a lo largo de sus «Memorias», comenzadas en 1944 y publicadas bajo el título genérico *Desde la última vuelta del camino*, encontramos en Baroja relaciones de anécdotas y juicios categóricos sobre autores y personajes de su tiempo, especialmente en los volúmenes *Final del siglo XIX y principios del siglo XX*, donde alude a muchas personalidades, tanto jóvenes como consagradas, que conoció en sus primeros pasos en el mundillo de las letras madrileñas y en sus viajes a París y Londres; en *Galería de tipos de la época*, en el cual, bajo el mis-

mo procedimiento característico de toda su narrativa, esboza el retrato de varias figuras relevantes, tanto del campo literario (Juan Valera, José María de Pereda, Pedro Barrantes, Ciro Bayo, Unamuno, Maragall, Blasco Ibáñez...) como también pintores, escultores, músicos e incluso hombres de ciencia, apareciendo varios de ellos catalogados directamente como «tipos extraños», los cuales debieron servirle a menudo como inspiración para elaborar sus novelas²; y encontramos asimismo relaciones de tipos en *Bagatelas de otoño*, último volumen de la serie y publicado en 1949, que no es sino –de nuevo– una colección de anécdotas y de frases ingeniosas.

Los bohemios le suministran a Baroja «tipos para sus cuadros de la vida real, materia para cuando anda apurado y tiene que escribir algo, y hasta motivos para dedicarles unos versos» [Sánchez-Ostiz, 2021: 95]. En el conjunto de sus memorias, pues, la bohemia está muy presente y lo está también en buena parte de la obra barojiana, ya desde un comienzo: en diversas estampas de alguno de los cuentos de *Vidas sombrías* o en el amplio retablo de tipos raros que desfila por la casa de huéspedes en *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901), por ejemplo el escritor Juan Pérez del Corral, un «bohemio empedernido» mezcla de Alejandro Sawa y de Valle-Inclán en su configuración, quien «tenía una memoria admirable, una petulancia de damisela, una soberbia satánica y, a veces, rasgos de un desprendimiento y de una generosidad de gran señor» [Baroja, 1998b: 160]. Primera novela de la trilogía «La vida fantástica», en el segundo título de dicha serie, *Camino de perfección* (1902), don Pío igualmente «...hace

² A uno de los bohemios más irredentos, el controvertido poeta Pedro Luis de Gálvez, por quien Baroja sentía «cierta fijación» [Esteban, 2017: 66], le dedicó un capítulo entero dentro de *Galería de tipos de la época*, definiéndolo como «un hombre absurdo, yo creo que un tipo patológico. [...] Era bohemio por naturaleza y no podía acomodarse a la vida reglamentada» [Baroja, 2006a: 101]; y ya en su novela póstuma *Misericordias de la guerra* (2006) segunda entrega de la trilogía «Las saturnales», escrita entre 1949 y 1951, con el título «Un poeta decadente» presenta a Gálvez visitando las checas y ensañándose con Pedro Muñoz Seca [Baroja, 2006b: 197-198].

un retrato cruel y nada justo de Alejandro Sawa» [Esteban, 2017: 64], un Sawa que volverá a reaparecer en *Los últimos románticos* (1906) en forma de César Andión y en la más popular –quizá– de las novelas barojianas, *El árbol de la ciencia* (1911), esta vez como Rafael Villasús, «autor de comedias y dramas detestables»; un personaje que a Baroja le sirve como retrato crítico de la bohemia finisecular, si bien su irrupción en la novela y su muerte constituyen un episodio más, sin conexión con la trama central³. También, en las páginas de la trilogía novelesca «La lucha por la vida», la bohemia literaria y anarquista desempeña un papel fundamental, con la capital como testimonio, inocente y cruel a un tiempo, de la fatalidad y la miseria; en la tercera novela de esta serie, *Aurora roja* (1904), aparecen sendos personajes, un francés, Caruty, y un ruso, Ofkin, trasuntos respectivamente de Enrique Cornuty, conocido bohemio francés afincado en España, y de Ernesto Bark [Santiago Nogales, 2021: 87-90], escritor naturalista de origen estonio, autor de *La santa bohemia (recuerdos bohemios)* y de *La invisible*, obras en gran medida autobiográficas; y así un largo etcétera.

No obstante, como las dimensiones de este artículo son –por lógica– limitadas, para profundizar sobre Baroja y su anecdótico bohemio nos ceñiremos al índice temático de la obra ensayística, elaborado por Vicente Gaos, inserto en los apéndices al libro –citado anteriormente– *Baroja y su mundo*, dentro del cual aparece un epígrafe, «Bohemios y bohemia», donde se señalan expresamente los siguientes títulos, que tomaremos como referencia cerrando con *Intermedios*, la obra de Baroja con la que iniciamos este artículo, a modo de estructura circular:

Bohemios y bohemia:

- «Bohemia madrileña» — *Nuevo tablado de Arlequín*
- «Adiós a la bohemia» — *Nuevo tablado de Arlequín*

³ Recientemente, Rocío Santiago Nogales ha rastreado las diversas «encarnaciones literarias» de Sawa en su libro *Alejandro Sawa, eterno personaje. Más allá de Max Estrella* (2021).

- «La bohemia» — *Juventud, egolatría*
 - «Bohemia» — *La formación psicológica de un escritor* (discurso de entrada en la RAE)
 - «Siluetas de bohemios» — *Intermedios*
- [Gaos, 1962: 137]

El primero de los títulos nombrados por Gaos, *Nuevo tablado de Arlequín*, es una compilación de textos publicada en 1917 que Pío Baroja consideró como continuación de la serie contenida en *El tablado de Arlequín* de 1904, y que por ello tituló de ese modo. Se recogen en este volumen un total de treinta artículos y algunos cuentos del autor publicados en distintas cabeceras en años anteriores [Ancos Morales, 1998: 114-115], unos textos entre los que figura la estampa titulada «Bohemia madrileña», publicada originariamente en la revista *La Esfera* el 2 de enero de 1915. En ella, Baroja comienza por decir:

Todas las cosas y las ideas tienden a convertirse en algo que les sirve de representación. El entusiasmo por la supuesta vida holgazana de artistas y literatos encarnó hace tiempo en el libro célebre de Enrique Murger, titulado *Escenas de la vida bohemia*, libro un tanto mediocre y amanerado, pero agradable a la primera lectura. [...]

Muchas veces a mí me han dicho: Usted ha sido un bohemio, ¿verdad? Yo siempre he contestado que no. Podrá uno haber vivido una vida más o menos desarreglada, en una época; pero yo no he sentido jamás el espíritu de la bohemia. [...]

La bohemia es una de tantas leyendas que corren por ahí; una bonita invención para óperas y zarzuelas, pero sin ninguna raíz en la realidad. Así, pues, no pintaré una cosa que no he visto y en la que no creo: lo único que haré es hablar de la vida de los principiantes de la literatura y del arte, a quienes suele llamarse también bohemios [Baroja, 1982: 37-39].

Si consideramos el título del presente monográfico, «Mito y realidad de la literatura bohemia hispánica», lo que parece claro es que D. Pío no cree que la leyenda o el mito de la bohemia –el más idealista,

al menos— sea realidad. ¿Cuál es, pues, la realidad de la bohemia? Baroja va desgranando su visión: «La bohemia es casi siempre anti-sentimental y poco enamoradiza», «El bohemio es poco afectuoso», «Claro que hay bohemios resignados, contemplativos, dulces hermanos de la cofradía de los Desarrapados», «El bohemio no solo es vanidoso, sino que es ególatra; siente admiración por sí mismo», «Otro de los caracteres de la bohemia madrileña ha sido el amor a lo lúgubre», «Había tertulias de café que eran un muestrario de tipos raros que se iban sucediendo», «Entre estos artistas había gente de una energía y una voluntad maravillosa» —obsérvese cómo aquí va cambiando ya el tono—, «¡Y qué vidas! ¡Qué vidas más pobres! ¡Qué vidas más miserables!», «Otra clase de bohemios que yo he conocido por casualidad han sido los bohemios científicos» ... [Baroja, 1982: 39-43].

Para no creer en ella y no gustarle, lo cierto es que D. Pío nos la va describiendo con mucho detalle y un aparente conocimiento. No faltan tampoco en esta relación las características anécdotas pintorescas, que solía prodigar Baroja en tales casos; y de momento retengamos la siguiente en la memoria:

Recuerdo de un poeta andaluz, que vivía escribiendo artículos encomiásticos en un periódico de bombos. Le daban datos biográficos de las personas a quienes había que bombear, y sobre ellos hacía un artículo que el director pagaba a peseta. Él fue el que en una semblanza de un fabricante catalán escribió esta frase magnífica:

— El señor Tal es el cacique más importante de la provincia de Tarragona, y aun así hay algunos que le niegan sus votos.

Este «aun así» era una muestra de la cándida inmoralidad que produce el hambre; de que sin dinero no se puede ser moral [Baroja, 1982: 43].

Dentro del mismo artículo, continúa diciendo Baroja:

Realmente, a pesar de la envoltura literaria, que casi siempre lo falsea todo, muchas de estas impresiones de la vida absurda, aun vistas por un espectador, son fuertes y sugestivas.

Andar por las calles y plazas hasta las altas horas de la noche, entrar en una buñolería y fraternizar con el hambre y con la chulapería desgarrada y pintoresca, impulsados por este sentimiento de caballero y de mendigo que tenemos los españoles, hablar en cínico y en golfo y luego, con la impresión en la garganta del aceite frito y del aguardiente, ir al amanecer por las calles de Madrid, bajo un cielo opaco, como un cristal esmerilado, y sentir el frío, el cansancio, el aniquilamiento del trasnochador.

Dejar después la ciudad y ver entre las vallas de dos solares [...] la enorme desolación de los alrededores madrileños.

Yo confieso que después de estas excursiones experimentaba al volver a casa como un remordimiento. Realmente no sé si era remordimiento o aprensión de ponerme malo, o simplemente exceso de ácido clorhídrico en el estómago; pero la verdad era que me sentía turbado y débil.

Sin embargo, al día siguiente volvía al café, nuestro centro de operaciones [Baroja, 1982: 41-42].

Fijémonos bien en esta última afirmación: ¿y por qué volvía Baroja al café al día siguiente? Tal vez, porque, además de ser el «centro de operaciones» literarias, no podían dejar de resultarle atractivas o de interesarle aquellas estampas «fuertes y sugestivas» de las que hablaba antes. Al ir evocando la bohemia a lo largo de las líneas de este artículo, lo cierto es que Baroja poco a poco se va poniendo nostálgico y sentimental: «Ese pensamiento en el pasado –afirma–, cuando se deja atrás la juventud y se la mira desde lejos, es como una herida en el alma que va afluyendo constantemente y nos anega de tristeza. Uno quisiera que las cosas unidas a sus recuerdos fueran eternas, pero nuestra existencia no representa nada en la corriente tumultuosa de los acontecimientos» [Baroja, 1982: 44-45]. Del tono cáustico con el que comenzaba la evocación, vamos evolucionando hasta concluir con uno de los párrafos más líricos y hermosos que uno le recuerda nunca a Pío Baroja:

Y aunque tengamos la evidencia de que hemos de vivir constantemente en la oscuridad y en las tinieblas, sin objeto y sin fin, hay que tener esperanza. Hay que hacer que nuestro corazón sea como el ruiseñor que canta en la soledad de la noche negra y sin estrellas, o como la alondra que levanta su

vuelo sobre la desolación de los campos a la luz pudorosa y cándida de la mañana [Baroja, 1982: 45-46].

Definitivamente, Baroja se ha puesto tierno y emotivo al concluir con la «Bohemia madrileña». Junto a este artículo, en *Nuevo tablado de Arlequín* aparece además un esbozo dramático, «Adiós a la bohemia», del que luego sacó el libreto para su conocida obra el maestro Sorozábal⁴. Lo protagonizan Ramón y Trini, un artista bohemio al borde de la claudicación y una modelo de pintor que pasó a ser la mantenida de un chulo. Dos examantes cuyo diálogo, vivaz y punzante al principio, se remansa melancólicamente para terminar en plácida y desolada elegía: la evocación de otros compañeros de bohemia, que quedaron muertos en el camino; el recuerdo de los míseros habitáculos para el amor, la aceptación serena y lúgubre del paso del tiempo: «Casi todos los que nos reuníamos aquí, desaparecieron –dice Ramón–. Nadie ha triunfado, y otros muchachos, llenos de ilusiones, nos han sustituido, y, como nosotros, sueñan y hablan del amor y del arte y de la anarquía. Las cosas están igual; nosotros únicamente hemos variado» [Baroja, 1982: 77].

El amargo contraste entre los ideales artísticos y la prosaica realidad desemboca en una nostálgica evocación del mundo de la bohemia, de «aquellos tiempos» en que malvivían en un frío estudio, «pero frío y todo, lo pasábamos bien [...] éramos de una originalidad salvaje» [Ba-

⁴ Informa Jesús Rubio Jiménez: «La vida escénica de *¡Adiós a la bohemia!* es relativamente extensa. Subió a escena por primera vez en Madrid el 23 de marzo de 1923, en montaje de la compañía de Mercedes Pérez Vargas, a petición al parecer del director artístico del Teatro Cervantes, Francisco Llorca. [...] Más conocida es su puesta en escena en «El Mirlo Blanco», el 7 de febrero de 1926, con decorado de Ricardo Baroja y haciendo Pío Baroja el papel de «Un señor viejo que lee el *Heraldo*» [...] Después se representará la versión musical, estrenada el 21 de noviembre de 1933 en el Teatro Calderón de Madrid, por la compañía de María Vallojera y el 23 de noviembre del mismo año en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián por la compañía Saus de Caballé. Ya en 1945 se reestrenaría en el Teatro Reina Victoria de Madrid por la compañía lírica de Sorozábal. Los numerosos cambios introducidos hacen que debamos considerarla una obra diferente» [Rubio Jiménez, 1998: 38-42].

roja, 1982: 71-72], así como en la constatación de la inutilidad de sus ideales, vistos desde el desengaño y la derrota. Rubio Jiménez destaca asimismo el carácter de galería de tipos bohemios que adquiere la conversación de Ramón y Trini, como «pieza costumbrista asainetada con su ambientación en un café y su desfile de tipos» [1998: 31]: un poeta enfermo, que acabó muriendo en un hospital; un escultor catalán que acabó convirtiéndose en mero vaciador; un francés entusiasta de Verlaine; un anarquista, otro bohemio bigotudo...

El texto de «Adiós a la bohemia» es, en realidad, una reelaboración de uno de los cuentos incluidos por Pío Baroja en su ópera prima *Vidas sombrías*, «Caídos», escrito en forma dialogada y al que su autor da forma de cuadro dramático⁵; y obsérvese la identificación que se establece entre estos dos títulos: de un cuento llamado «Caídos» al drama lírico «Adiós a la bohemia». «¡Es lástima! Si no estuviéramos los dos caídos... ¿eh? Seríamos buena gente», se dice en el primero [Baroja, 1998a: 162]. En el segundo queda, en medio de la desconsolada resignación, un instante de rebeldía; pero toda sublevación es imposible: Ramón volverá a su pueblo con la conciencia de un fracaso sin esperanza en sus aspiraciones artísticas, y la Trini, sensible y perceptiva, pero realista, tornará a agarrarse del brazo de su chulo. «No es una mujer la que se va –termina la obra–. Es la juventud..., la juventud... y esa no vuelve» [Baroja, 1982: 80].

Juventud, egolatría se llamará, precisamente, el primero de los ensayos autobiográficos de Pío Baroja, publicado en el mismo año que el *Nuevo tablado de Arlequín*, 1917. En las «Palabras preliminares» que acompañan al texto a partir de la reedición, sesenta años después, a cargo de Julio Caro Baroja (Taurus, 1977), este explica que «en un momento de su vida, cuando no tenía más de cuarenta años, Pío Ba-

⁵ Pío Baroja volvió a publicar la misma historia ampliada en 1911 dentro de la colección literaria de *El Cuento Semanal* (año V, n.º 239, 28-7-1911), ya como *¡Adiós a la bohemia!* y completando la entrega con otros dos textos, *Un justo* y *Las coles del cementerio*. El contenido de esta versión es ya prácticamente el definitivo de la pieza dramática breve.

roja pensó que ya era viejo» y que concibió este libro bajo las sensaciones de pérdida de la «juventud animal» que pueden darse a esa edad [Caro Baroja, 1987: 11]. En la «Palinodia» final, D. Pío asegura que hubo un momento, cuando se dirigía a la editorial para entregar el original, que estuvo a punto de arrepentirse de hacerlo, pensando en las animadversiones que podría acarrearle: «¿Para qué indisponerse con este y con el otro por decir cosas que, después de todo, a nadie le importan nada?» [1987: 173], pero finalmente no lo hizo considerando que, si era sincero lo escrito, poco debían importarles los comentarios. De su contenido puede decirse, siguiendo a Gonzalo Sobejano, que «el escritor avanza desde el centro de su personalidad por el radio de la cultura, dibuja después su biografía y termina concediendo alguna atención a lo que pasaba entonces en el mundo» [1974: 518].

Al hablar de sus relaciones con otros escritores de su tiempo, de sus enemistades literarias o de sus incursiones en política, aparecen rápidas semblanzas de personajes como el capitán republicano Nicolás Estévanez y de reconocidos bohemios como Joaquín Dicenta, Alejandro Sawa o Silverio Lanza, de los cuales Baroja apenas narra alguna que otra anécdota desfavorable para abandonarlos a continuación, sin aportar nada más que determinadas pinceladas descriptivas, normalmente de naturaleza denigrativa, como en el caso de Sawa («Era en el fondo un hombre sano, un mediterráneo elocuente, nacido para perorar en un país de sol, y se había empeñado en ser un producto podrido del Norte» [1987: 139]) o de Lanza («Silverio Lanza era un hombre de una gran originalidad y que tenía un fondo enorme de ambición fracasada y de vanidad» [1987: 140]). A «La bohemia» le dedica un escueto epígrafe que podemos reproducir íntegro, por su brevedad:

Nunca he sido practicante de ese mito ridículo que se llama la bohemia. Vivir alegre y desordenadamente en Madrid o en otro cualquier pueblo de España, sin pensar en el día de mañana, es tan ilusorio que no cabe más. En París y en Londres, esta bohemia es falsa; en España, en donde la vida es tan dura, es mucho más falsa aún.

No solo es falsa la bohemia, sino que es vil. Es como una pequeña secta cristiana de menor cuantía hecha para uso de desharrapados de café.

Enrique Mu[r]ger era el hijo de una portera.

Esto hubiera sido lo de menos, si no hubiera tenido además un sentimiento de la vida digno del hijo de la portera [Baroja, 1987: 125-126].

En palabras de Sánchez-Ostiz, los bohemios le sirven a Baroja «para atacarlos con saña, para compararse de manera ventajosa: ellos son los que de verdad no han llegado a nada, los impostores, los que viven la vida como no hay que vivirla, porque Baroja sabe cómo hay que vivir la vida» [2021: 95]. Estando ya en la década de los treinta, en pleno régimen republicano, D. Pío será elegido miembro de la Real Academia de la Lengua y su discurso de entrada, leído el 12 de mayo de 1935 y contestado por Gregorio Marañón, llevará por título «La formación psicológica de un escritor»⁶. En él, Baroja dedica varios pasajes a la juventud de su tiempo y, entre ella, a la bohemia y los bohemios. Tras dejar sentado que «el objetivismo es una ilusión» a la hora de evocar, habla de cómo, entre los compañeros de entonces,

[...] muchos tomaron su situación en trágico. A la pereza, al alcoholismo, a la maledicencia, al rencor y a la inutilidad, para vivir ordenadamente, se unió en ellos el misticismo por el arte y la rebeldía cósmica que venía en el aire con la tendencia anarquista. Se destacaron tipos desastrados, algunos de estos acabaron mal, muertos en plena juventud por la tuberculosis. Yo resistí porque no tomé muy en serio la bohemia. Me parecía también decoración y aparato escénico [Baroja, 1935: 81].

Sin embargo, poco después, parafraseando su artículo «Bohemia madrileña», publicado originariamente en la revista *La Esfera* e incluido después en el *Nuevo tablado de Arlequín*, termina por admitir que:

⁶ Publicado por Espasa-Calpe el mismo año del ingreso académico de Pío Baroja, dentro de la página web de la RAE se puede acceder al contenido completo del mismo (https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_ingreso_Pio_Baroja.pdf).

La vida irregular y vagabunda presentaba sus atractivos. Andar por las calles y plazas hasta las altas horas de la noche, entrar en una buñolería y fraternizar con el hambre y con la chulapería desgarrada y pintoresca, impulsados por este sentimiento de caballero y de mendigo muy español, era algo que tenía su encanto malsano.

También lo tenía marchar con la impresión en la garganta del aceite frito y del aguardiente, al amanecer, por las calles de Madrid bajo un cielo opaco como un cristal esmerilado; sentir el frío, el cansancio, el aniquilamiento del trasnochador, y ver entre las vallas de los solares esas eras inciertas, pardas, que se alargan hasta fundirse con las colinas onduladas del horizonte, en el cielo de la mañana, en la desolación de los alrededores madrileños.

A veces, cuando volvía a casa, sentía como un fondo de amargura y de remordimiento. No sé si era la protesta moral de la vida ociosa, aprensión o vagotonía o exceso de ácido clorhídrico en el estómago; pero la verdad era que yo me sentía un tanto trastornado y como arrepentido. ¿Arrepentido de qué?, me preguntaba. ¿Qué podía importar a un hombre con sentimientos libertarios ir a acostarse a las diez de la noche o a las cuatro de la mañana? [Baroja, 1935: 82-83].

Como podemos ver, se trata de una reescritura con mínimas variaciones del artículo mencionado pero esta vez reconociendo de forma explícita que sí, que verdaderamente la vida bohemia presentaba para él sus atractivos, como cabía imaginarse. La mayor distancia existente en el tiempo –no en vano han transcurrido veinte años más– parece incitarle a manifestarlo así en su renovada evocación.

Cuatro años antes de su discurso de ingreso en la RAE, sin embargo, Baroja había publicado el ya mencionado libro de *Intermedios*, con el que cerraremos el presente repaso a su tratamiento de la bohemia; una miscelánea compuesta por diversos ensayos y memorias y que, como comentábamos al principio, incluía la sección titulada «Siluetas de bohemios»: una galería de figuras humanas auténticas que, como muchos de los entes ficcionales de sus novelas, irrumpen dentro de la obra con trazos gruesos, protagonizan una situación anecdótica más o menos divertida y desaparecen. Si tomamos como ejemplo al primero de los bohemios que encabeza la serie, Alberto Lozano, podemos leer lo siguiente:

Alberto Lozano era un joven andaluz, de Jerez, que había venido a Madrid después de haberse arruinado. Debía haber sido generoso, manirroto, imprevisor. Colaboró en un periódico de Escalante Gómez, semanario de bombos, que se titulaba *Relieves*.

Escalante Gómez pagaba a sus redactores, Lozano y López Barbadillo, a peseta por artículo. Naturalmente, los artículos no eran largos. Lozano fue el que redactó la biografía elogiosa de un comerciante rico de Tarragona y dijo, con inconsciencia, esta admirable frase:

«El señor Coll es el cacique más rico y más influyente de la provincia de Tarragona, y *aun así* hay algunos que le niegan sus votos» [Baroja, 1931: 115].

Se trata, en efecto, de la anécdota que aparecía de forma anónima en el artículo «Bohemia madrileña», varias veces citado ya por nosotros, del *Nuevo tablado de Arlequín*; pero ahora, de modo menos piadoso, desvelando el nombre y apellidos del protagonista anecdotizado. Otro ejemplo que da la tónica de estas semblanzas podría ser la de Darío de Regoyos:

Darío de Regoyos era un hombre que haciendo las cosas de una manera juiciosa y sensata parecía muchas veces disparatado y absurdo. Tenía una mezcla de ingenuidad y de alegría, una cara jovial y sonriente, con un ojo más alto que otro.

No tenía malicia; pero era tan curioso y tan aficionado a preguntar, que ponía en un compromiso a cualquiera.

Al poco tiempo de conocer a una persona le preguntaba si estaba casado, si le quería [sic] a su mujer, si tenía muchos hijos, si pensaba tener más, y cosas por el estilo.

Le conocí en San Sebastián. Yo entonces comenzaba a publicar libros. El me escribía: «A la librería de aquí suelen mandar dos ejemplares de sus libros; el uno lo compro yo, el otro se queda en la librería para siempre».

Regoyos se hacía amigo en seguida de todo el mundo [Baroja, 1931: 142-143].

Volvamos ahora a la reseña de Luis Bello, «Baroja y sus anécdotas». Tras leer el libro, dicho crítico reflexionaba de la siguiente manera: «Todos esos bohemios, además de su anécdota, eran algo. Yo quiero

decir que tenían su alma, si la frase no fuese demasiado aparatosa. Baroja los deja reducidos a lo pintoresco, y a lo pintoresco desgarrado. Quedan como pingajos que cuelgan del fin del siglo XIX, a la manera fantochesca de Solana» [Bello, 1932: 2]. Quizá esta última frase resulte excesiva; muchas de las anécdotas narradas por D. Pío son simpáticas, sin malevolencia; pero sí podemos acaso preguntarnos con él: ¿es que aquellos bohemios, entes reales a los que Baroja conoció personalmente, no merecían más? ¿Es que la realidad de la bohemia se reducía tan solo a eso, a una existencia anecdótica y con frecuencia histriónica? Recordando la teoría de «los tres estadios» de Valle-Inclán, la «mirada desde arriba» por la cual el autor considera, con un punto de ironía, como seres inferiores a los personajes de la trama –y esta es, según Valle, la postura tradicional española–⁷, el trato barojiano a sus retratados viene a ser parecido, ciertamente, a un marionetista manejando sus títeres o a un espectáculo de «mundonuevo» como señalaba Bello [1932: 2]. Según Sánchez-Ostiz:

Las escenas que cuenta Baroja de esos tiempos de errancia cafeteril son patéticas. Unas ajenas y otras propias. [...] Por unos tiene piedad, por otros, los menos, no. Los protagonistas del guiñol salen mal parados sin remedio. Pagan por su fracaso vital, pagan por lo que son, pagan por el atractivo que sin duda tuvieron para el novelista, pagan por ser vagos, alcohólicos, maledicentes, rebeldes en vano [...]. Es en la descripción de los figurantes del guiñol bohemio donde a mi juicio aparece el peor Baroja, el

⁷ «Creo que hay tres modos –enuncia Valle– de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas –y esta es la posición más antigua en literatura–, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana [...]. Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo [...]. Y hay otra tercera manera, que es mirar el mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo [...] Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los *esperpentos*» [Martínez Sierra, 1928: 3].

cicatero, el que para caracterizar denigrando a un personaje, utiliza los mismos argumentos que él proscribía en otros [2021: 148-150].

Mediante una sucesión de marionetas o de fantoches construyó, desde luego, Valle-Inclán su novela histórica dentro de la serie –finalmente inconclusa– de «El ruedo ibérico»; tal vez, la diferencia entre ambos autores –Baroja y él– estribaría en que, para entrar en el esperpento, Valle –proveniente del modernismo más estilizado– necesitaba llevar a cabo la praxis literaria simbolizada en los espejos cóncavos, la deformación sistemática de lo real; mientras que, para Pío Baroja, dado el carácter de su visión, esta deformación se daba ya directamente –y es tomada al natural– dentro de la misma realidad, en este caso de la realidad de la bohemia. Sus relaciones de tipos bohemios de la época se convierten, de ese modo, en palabras de Bello, en «un desfile de sombras sin alma, sin más que gesticulaciones exteriores, revelación a veces de malos momentos, que no son los definitivos y que representan muy poco en el global de una vida» [1932: 2]. La impresión que de ellos se recoge, por tanto, no puede ser sino parcial y fragmentaria.

No obstante, quizá a Baroja no le preocupaba tanto reflejar el verdadero fondo del carácter como –sobre todo– entretener a los lectores, para los cuales, precisamente, de ese humor cáustico y corrosivo, de ese desapego o desasimiento hacia sus personajes, proviene en parte no pequeña el atractivo –morboso– de su obra. Ante este hecho, cabría preguntarse si Pío Baroja, despreocupado y personal, a pesar de ser tan independiente no lo era tanto respecto de su público⁸; y pensando en

⁸ Vendría a abundar en esta hipótesis el hecho el que, a partir precisamente de 1931, Baroja pasara a editar con Espasa-Calpe en vez de con su cuñado, Rafael Caro Raggio, lo que vendría a proporcionarle un público más amplio y –también– una mayor presión editorial, por el posible resultado comercial de la venta de sus libros: «Esta editorial –apunta Sánchez-Ostiz– le aseguraba algo a lo que Caro no alcanzaba: Espasa tenía una distribución privilegiada que llegaba hasta las estaciones de ferrocarril. Caro Raggio entregó los fondos de Baroja a Espasa, y hasta corrieron ejemplares de libros de Baroja, impresos por Caro Raggio, con cubierta de Espasa» [2021: 229].

satisfacerlo, elabora literariamente sus anécdotas y semblanzas sin importarle poner en sus ataques un poco de canibalismo. «El humorista pone a prueba su independencia atacando a los demás. Y este ataque contra todo lo que cae fuera de él, [...] es el mayor incentivo del humorismo para la parte del público, bastante estragada, que pide sangre», vuelve a decir Luis Bello [1932: 2]. Baroja, desde luego, no parte de un concepto trascendental de su actividad literaria sino pragmático, como medio de ganarse la vida, dado que –según él– «no servía para otra cosa»; y en su estilo se han advertido dos constantes bien definidas: el mirar el mundo como espectador, interponiendo distancia; y tratarlo, cuando puede, en humorista, lo cual implica también distancia [Cipliajauskaité, 1974].

De otro modo no sería Baroja. El público le sigue divertido en su mordacidad; su carácter descontentadizo y rebelde hace que siga teniendo entusiastas lectores que se identifican con su mundo; el estudioso de la literatura encuentra en él excelente materia prima sin labrar, la anécdota que da colorido a su trabajo de investigación, quedando el grueso fundamental de cada personaje intacto para ser desarrollado. Y en nuestro caso, de cara a este monográfico, un aproximamiento tan valioso como ambiguo y paradójico a la realidad y al mito de la bohemia de su tiempo: su admiración y sentimiento de nostalgia hacia ella a pesar de su empeño por aparentar un incuestionable desprecio, encasillándola como un mito falso.

BIBLIOGRAFÍA

- ANCOS MORALES, Beatriz de (1998): *Pío Baroja: literatura y periodismo en su obra*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- BAROJA, Pío (2006a): *Desde la última vuelta del camino II. Memorias*, Barcelona, Tusquets.
- ____ (2006b): *Miserias de la guerra*, ed. M. Sánchez-Ostiz, Madrid, Caro Raggio.

- ____ (1998a): *Vidas sombrías*, intr. J. C. Mainer, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ____ (1998b): *Silvestre Paradox y Paradox, rey*, pról. L. Mateo Díez, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura.
- ____ (1987): *Juventud, egolatría*, pról. J. Caro Baroja, Barcelona, Taifa.
- ____ (1982): *Nuevo tablado de Arlequín*, Madrid, Caro Raggio.
- ____ (1935): *Discurso leído ante la Academia Española en la recepción pública del Sr. D. Pio Baroja. Contestación del Excmo. Sr. D. Gregorio Marañón*, Madrid, Espasa-Calpe. https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_ingreso_Pio_Baroja.pdf [30-4-2024].
- ____ (1931): *Intermedios*, Madrid, Espasa-Calpe.
- BELLO, Luis (1932): «Baroja y sus anécdotas», *Luz*, 26-II: 2.
- BENET, Juan (1979): «Baroja y la disgregación de la novela», en *Pío Baroja. El escritor y la crítica*, ed. J. Martínez Palacio, Madrid, Taurus, 119-122.
- CARO BAROJA, Julio (1987): «Palabras preliminares», en *Juventud, egolatría*, P. Baroja (Barcelona, Taifa), 9-19.
- CIPLAJAUSKAITĖ, Biruté (1974): «Distancia como estilo en Pío Baroja», en *Pío Baroja*, ed. J. Martínez Palacio, Madrid, Taurus, 139-147.
- ESTEBAN, José (2017): *Diccionario de la bohemia. De Bécquer a Max Estrella (1854-1920)*, Sevilla, Renacimiento.
- GAOS, Vicente (1962): «Índice temático de la obra ensayística de Baroja», en *Apéndices a Baroja y su mundo*, dir. F. Baeza, Madrid, Arión.
- GARCÍA, Manuel (2022): «Introducción», en *Canciones del suburbio*, P. Baroja (Madrid, Cátedra), 15-125.
- GONZÁLEZ SORIANO, José Miguel (2018): «Tres artículos “perdidos” de Ricardo Baroja en “Gente del 98” (*Diario de Madrid*)», *Mediodía. Revista hispánica de rescate*, 1: 38-59.
- ____ (2011): «El tratamiento de los personajes en la narrativa de Pío Baroja», en *Lecturas y diálogos en torno a Pío Baroja*, ed. A. Regalado y J. Lasaga, CSIC, Arbor / Los Libros de la Catarata, 179-193.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (1928): «Hablando con Valle-Inclán. De él y de su obra», *ABC*, Madrid, 7-XII: 3-4.
- PÉREZ FERRERO, Miguel (1977): «Pío Baroja a través de cuarenta cartas inéditas», *ABC*, Madrid, 29-V: 9-14.
- PHILLIPS, Allen W. (1999): *En torno a la bohemia madrileña (1890-1925). Testimonios, personajes y obras*, Madrid, Celeste.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1998): «Introducción», en *¡Adiós a la bohemia! Arlequín, mancebo de botica o Los pretendientes de Colombina. El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, P. Baroja (Madrid, Biblioteca Nueva), 7-68.

- SÁNCHEZ-OSTIZ, Miguel (2021): *Pío Baroja, a escena. Una biografía a contrapelo*, Sevilla, Renacimiento.
- SANTIAGO NOGALES, Rocío (2021): *Alejandro Sawa, eterno personaje. Más allá de Max Estrella*, Sevilla, Renacimiento.
- SOBEJANO, Gonzalo (1974): «Solaces del yo distinto (estimación de *Juventud, egolatría*)», en *Pío Baroja*, ed. J. Martínez Palacio, Madrid, Taurus, 517-529. <https://biblioteca.org.ar/libros/134675.pdf> [30-4-2024].